



Memoria Académica

compartimos lo que sabemos
UNLP-FaHCE

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

"Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"

La Plata, 5, 6 y 7 de diciembre de 2012

Víctor Augusto Piemonte (UBA-CONICET)

vaugustop@yahoo.com.ar

El *realismo socialista*, la Tercera Internacional y el giro político-cultural en el comunismo argentino

RESUMEN

La doctrina cultural del *realismo socialista* fue aprobada por el Partido Comunista de la Unión Soviética e incorporada a la política oficial del gobierno soviético tras la realización en 1934 del Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. Por su intermedio se establecían los parámetros metodológicos y estéticos a los que debía atenerse toda producción artística dentro de la Unión Soviética. A partir de entonces, cualquier posibilidad de independencia relativa de la cultura y el arte en relación a la política oficial quedaba severamente cuestionada. Esta situación de subordinación se producía en tiempos en que la Tercera Internacional comenzaba a abandonar la táctica de *clase contra clase* para pasar a volcarse a la conformación de *frentes populares*, generando efectos significativos en el proceso de construcción de una cultura proletaria. El objetivo de esta ponencia es indagar sobre las repercusiones registradas por esta relación entre política cultural y política a secas, entre *realismo socialista* y viraje político, en el interior del proyecto cultural del Partido Comunista Argentino para el proletariado de su país hacia mediados de la década de 1930. A tal fin, se analizará de qué manera fue asumida por el PCA la conversión de la cultura como herramienta de guerra de clases en herramienta de lucha por la libertad democrática contra el autoritarismo reaccionario.

Cuando el golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 puso fin al segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen, dando comienzo al largo período de interrupción del sistema constitucional encarnado en la *Década Infame*, los trabajadores argentinos llevaban auestas una larga tradición de luchas económicas y sociales. El desarrollo en el país del anarquismo, el sindicalismo y el socialismo fueron expresiones concretas de dicha situación. Del mismo modo, la expansión del comunismo se convirtió en una realidad incontrastable al promediar los años veinte. A partir de entonces, la penetración comunista en la clase obrera argentina revistió una significación cada vez mayor que se fue viendo reflejada principalmente en el plano sindical, pero que, producto de su adscripción a una ideología que tenía por meta revolucionar la sociedad mundial, no podía dejar de encontrar expresión en otros aspectos de primer orden para la vida colectiva. En este sentido, la acción comunista intentó intervenir en el horizonte cultural de los trabajadores de la Argentina. Una vez producida en 1927 la expulsión de José Penelón de la dirección del Partido Comunista de la Argentina (PCA), quedó inmediatamente consolidado el dominio absoluto de la dupla conformada por Victorio Codovilla y Rodolfo Ghioldi, quienes dentro del concierto de partidos comunistas suscriptos a la Internacional Comunista (IC) adscribieron a las posturas mantenidas por Stalin en su lucha facciosa por el control de los mecanismos de poder del Partido comunista de la Unión Soviética (PCUS). A partir de entonces se hizo evidente la adopción indiscutida por parte de la dirección argentina de los grandes lineamientos trazados por Moscú. Tras la institucionalización en la Unión Soviética de la doctrina del *realismo socialista* en 1934, quedó implicada la negación total del comunismo a conceder autonomía a las esferas de la cultura y el arte proletarios respecto de la política oficial. Surge así el interrogante acerca de cómo pudo haber repercutido esta disposición en las prácticas culturales que pretendía conducir el comunismo argentino.

Se propone aquí el abordaje relativo al problema de la relación entre la política cultural oficial del PCA y del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) a partir del análisis de la apropiación de los lineamientos soviéticos por el PCA en diarios y revistas afines o controlados por la dirección comunista argentina durante la primera mitad del decenio siguiente.

El recorte temporal seleccionado se corresponde con el viraje desde la política de lucha total de *clase contra clase*, desarrollada por el comunismo internacional desde 1928, hacia la búsqueda de una alianza antifascista de todas las fuerzas democráticas -incluida la burguesía progresista-, cuya razón de ser quedó resumida en la consigna de *frente*

popular adoptada por la IC en su congreso de 1935. No se tratará aquí de realizar una contextualización yuxtapuesta al recorrido argumental propuesto, sino de integrar en una dimensión orgánica y multiforme aquellos elementos que, así como lo señala Sylvia Saítta, confluyeron en la identificación de las prácticas intelectuales de izquierda principalmente con “el alto grado de internacionalización de su compromiso político”¹. Nuestra intención es la de situar en un marco de referencia específico la intervención intelectual y cultural de los comunistas argentinos hacia el interior de un panorama que, por el signo cambiante de los tiempos, promovía la reformulación de la función social de dicha práctica en un sentido que no era monopolio de este núcleo político. No obstante, al hacer hincapié en el complejo de relaciones instituidas entre el PCA y el PCUS por medio de la IC, intentamos dar satisfacción al propósito de destacar la singularidad del proceso de transformación del rol intelectual dentro del grupo político de nuestra competencia, estableciendo en este procedimiento un distanciamiento con la homogeneización metodológica asumida por Saítta. No todos los acontecimientos que signaron transversalmente el período de entreguerras fueron recibidos con el mismo interés ni analizados bajo la misma óptica. Interesa aquí recuperar y analizar, por tanto, las repercusiones que de los fenómenos más salientes del período se registraron tanto en la Unión Soviética como en la Argentina, a los fines de comprometer un estudio sobre la relación en la experiencia mediada entre los lineamientos programáticos del PCA y los grandes cambios de estrategias políticas configuradas por el PCUS, poniendo en el centro de la discusión, a modo de barómetro, el desarrollo de las prácticas culturales producidas en su seno. A diferencia de lo ocurrido para el caso de las demás corrientes políticas de izquierda, el comunismo argentino era, por razones vinculadas a su temprana adscripción al proceso abierto tras el triunfo de la revolución en Rusia, particularmente sensible a las derivas de la situación internacional.

La ideología marxista y los usos del tiempo histórico en la construcción de una “teleología científica”

A diferencia de lo que iba a sostener Marx respecto del supuesto teórico-práctico de que toda historia no puede sino ser historia de la sociedad, de que la historia es -en primera y última instancia- “la interdependencia de *todos* los individuos y todos los grupos

¹ Saítta, Sylvia, “Entre la cultura y la política: Los escritores de izquierda”, en Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo 7. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 392.

pertenecientes a la humanidad”², Ludwig Feuerbach hacía caso omiso de la conflictividad política propia de la época en que elaboró sus estudios, lo que le impedía concebir su andamiaje filosófico desde otro lugar más que el que corresponde a la abstracción idealista. Resulta interesante observar que, a pesar de lo que ocurre en el desarrollo de su obra, ya desde el prólogo a la primera edición alemana de *La esencia del cristianismo* anticipa el interés del autor por escapar al uso de generalidades sincrónicas que distorsionen la realidad, las cuales podían perjudicar la validez de las conclusiones a que pudiera arribar el estudio de las conjeturas planteadas. Esto queda visiblemente reflejado cuando se sostiene que el contenido mismo de la fe, es decir la materia misma que compone el objeto de análisis implicado, “está ligado a un tiempo histórico determinado, a un lugar determinado y a un hombre determinado”³. Del mismo modo, en las *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* anuncia que “Una sensación intemporal, una voluntad intemporal, un ser intemporal, son absurdos” y que “Desarrollo sin tiempo significa tanto como desarrollo *sin desarrollo*”⁴. Y ello queda explicado en gran medida cuando se advierte que el ímpetu dado por el autor a la construcción de su entramado filosófico se basa en el interés por confrontar y superar el pensamiento de Hegel: contrario a los lineamientos de este último, Feuerbach propone que el principio para una filosofía positiva no podía estar encarnado por un ser infinito, ya fuera Dios, ya lo Absoluto. El verdadero punto de partida debía hallarse, de acuerdo con la flamante postura crítica, en una realidad finita y determinada: la realidad del hombre mortal.⁵

Sin embargo, la filosofía de Feuerbach, y en oposición a su propósito primigenio, anula la noción de tiempo histórico; la alienación se convierte en un hecho eterno al no ser reducida a un condicionamiento histórico determinado. Así la filosofía feuerbachiana se vuelve especulativa. El hombre, en cuanto ente aislado, es contemplado abstractamente. Dirá Marx en su *tesis sexta* que al no asumir la esencia humana como el “conjunto de las relaciones sociales”, abstracción e inmanencia que corresponde a todo ser en su individualidad, Feuerbach arrastra sus argumentaciones hacia la prescindencia del

² Balibar, Etienne, *La filosofía de Marx*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 43.

³ Feuerbach, L., *La esencia del cristianismo. Crítica filosófica de la religión*, Buenos Aires, Claridad, 1963, p. 8.

⁴ Feuerbach, L., *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984, p. 31.

⁵ Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, pp. 110-114.

proceso histórico.⁶ Engels va incluso más allá, llegando a afirmar que la historia es, para el autor de *La esencia del cristianismo*, “un campo desagradable e incómodo”⁷, cuyo tratamiento se hallaría vedado conciente y apriorísticamente. La consecuencia de asumir esta actitud -haya sido o no planificada- es la incapacidad de transgredir aquel principio rector idealista que insistía en anteponer la teoría a la acción. Así las cosas, en el aspecto temporal, Feuerbach y Marx se muestran irrenconciliables: “tener como rango ontológico específico la historicidad es todo lo contrario de poseer una «esencia» fija y estable. Tener historicidad significa tener capacidad de autosuperación”⁸.

Muy al contrario de lo expresado en las producciones antecedentes a la suya, para el marxismo el estudio de las relaciones sociales desde el interior de una temporalidad específica se convierte en una condición *sine qua non* a la hora de reclamar autoridad científica a sus enunciaciones. En el esquema de Marx la naturaleza es concebida como evolución histórica del ser humano que se encuentra en el proceso de la *praxis*. La mirada contemplativa que tiene Feuerbach del mundo, y que rechaza Marx, es lo que lleva al primero a hablar de “el hombre” y al segundo a construir su categoría analítica en torno a “hombres históricos reales”⁹.

A finales de los años ‘30, la comisión encargada de redactar la historia oficial del PCUS entendía que, dentro del período de la “reacción stolyпинiana” transitado entre 1907 y 1910, los avances técnicos y tecnológicos registrados en Rusia habían dado pie a que una variedad de idealistas contrarios al régimen soviético se volcara a generar interpretaciones anti-materialistas de los adelantos plasmados en las ciencias naturales. Los revisionistas rusos que retomaban la filosofía del austríaco Ernst Mach intentaban demostrar que la filosofía materialista y el materialismo dialéctico quedaban obsoletos y reducidos al “misticismo” ante la fuerza de los hallazgos científicos que evidenciaban la desaparición de la materia. El desafío que presentaba al marxismo aquella doctrina idealista derivada de la filosofía de Mach era tanto mayor a causa de que se sucedía en momentos en que tenía lugar por primera vez la incorporación de las masas trabajadoras en el terreno de la política. Según la historia oficial del partido,¹⁰ en su *Materialismo y empiriocriticismo* publicado en 1908, Lenin consiguió realizar una síntesis marxista a partir de los avances más recientes en las ciencias naturales. El triunfo definitivo ante el

⁶ Marx, K., “Tesis sobre Feuerbach”, *Escritos de juventud*, Buenos Aires, Antídoto, 2006, p. 169.

⁷ Engels, F., *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Buenos Aires, Anteo, 1975, p. 52.

⁸ Silva, Ludovico, *La alienación en el joven Marx*, México D.F., Nuestro Tiempo, 1979, p. 205.

⁹ Marx, K. y Engels, F. *La ideología alemana*, Buenos Aires, Nuestra América, 2004, p. 21.

¹⁰ Ponomariov, Boris (dir.): *Historia del Partido Comunista de la Unión Soviética*, Segunda edición aumentada, Buenos Aires, Fundamentos, 1964, pp. 141-150.

idealismo se había concretado. La filosofía marxista había logrado exponer con argumentos certeros la omnipotencia de la ciencia, cuyo desarrollo no encontraba límites, dando por tierra con el reemplazo de la ciencia por la religión que propugnaba el idealismo.

Lenin planteaba la importancia de aplicar la metodología utilizada en las ciencias naturales para interpretar *a* y operar *sobre* la realidad social: al conocer las leyes obtenidas en las ciencias naturales el partido podría diagramar con antelación el desarrollo de la sociedad estudiada, establecer científicamente los objetivos que la lucha revolucionaria debía trazarse en lo inmediato y conducir la movilización de las masas para la consecución de esos objetivos. Lo que estaba en juego aquí era, por lo tanto, nada menos que el desarrollo ideológico del partido comunista en medio de una complicada lucha de posiciones que se libraba en múltiples frentes en el campo de las fuerzas contrarias a la autocracia: los idealismos de Mach y Avenarius tamizados en la lectura de Bogdanov, el separatismo bolchevique de los “otzovistas” que postulaban el abandono de la Duma, el revisionismo socialdemócrata que se expandía por Rusia a partir del liquidacionismo menchevique.

En el breve lapso que medió entre la muerte de Lenin y la realización del VI Congreso de la IC, la vulgarización de los pensamientos de Marx y Engels plasmada en la elevada producción de manuales de la época,¹¹ impuso en el campo de la cultura comunista el “materialismo dialéctico” como comprensión filosófica válida del marxismo. En la concepción difundida por Bukharin, el método dialéctico había logrado ser depurado del misticismo que originalmente lo revestía una vez que fue atravesado por el modo materialista aplicado por Marx y Engels para la comprensión de la sociedad y la naturaleza en cada uno de sus aspectos.¹² Pero en realidad la dialéctica que implementaban los comunistas soviéticos implicaba el reemplazo de una forma de misticismo por otra, pues la teoría de Marx era interpretada “*Marx como una doctrina materialista metafísica, de la cual se deduce en el ámbito social una filosofía de la historia universal que se debe ‘aplicar’ ahistórica y mecánicamente a todos los países, inclusive a los de la periferia*”¹³.

¹¹ Cf. Kohan, Néstor, *Marx en su (tercer) mundo. Hacia un socialismo no colonizado*, Buenos Aires, Biblos, 1998, pp. 44-45

¹² Bujarin, N. “El planteamiento de los problemas de la teoría del materialismo histórico (Notas breves) 1923”, *Trabajos escogidos*, Buenos Aires, Dialéctica, 1989, p. 47.

¹³ Kohan, N., *op. cit.*, p. 19.

El materialismo dialéctico soviético se batía así a duelo con sus contrincantes teóricos haciendo gala de aquel principio teleológico que otorgaba la virtud de la planificación racional al partido revolucionario de la clase obrera. De todo este debate fue heredera, como se verá a continuación, la doctrina del *realismo socialista*.

La *intelligentsia* soviética se transforma: el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en la configuración del *realismo socialista*

El rol del intelectual soviético fue genéticamente distinto al rol del intelectual occidental. Uno y otro nacieron y se desarrollaron en ambientes muy diferentes, lo que contribuyó a dar a cada uno su fisonomía y su funcionalidad específicas. Las características más salientes del *intelligent* consisten en, por una parte, el ejercicio de pensamiento autónomo a partir de su dominio de la alta cultura, y, por otra parte, la oposición crítica a las formas autocráticas. Este último elemento se vio modificado cuando, tras el triunfo de la revolución bolchevique, el incipiente gobierno revolucionario “proclamó oficialmente que lo que llama *intelligentsia* es uno de los tres pilares del orden socialista, junto con el proletariado y el campesinado”.¹⁴ Lo más importante en la transformación de las características propias de los *intelligenty* consistió en el hecho de que durante el estalinismo más maduro, posterior a 1929, perdieron el lugar de oposición que tradicionalmente venían ocupando. El *realismo socialista* fue la cristalización más acabada de esta situación en que la *intelligentsia* fue reprimida primero y domesticada después.

La doctrina del *realismo socialista* fue definida por primera vez en agosto de 1934 durante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. El Congreso entregó su definición de lo que era el *realismo socialista*, la cual iba a mantenerse en los mismos términos en que fue enunciada por primera vez a lo largo de toda su existencia, y que consistía en demandar a los artistas la representación de la verdad entendida como “la realidad en su desarrollo revolucionario”.¹⁵ Haciendo uso de la ironía que había caracterizado a la *intelligentsia* en sus tradicionales disquisiciones contra la autocracia zarista, el escritor disidente Andrei Siniavsky aludía en 1959, de manera anónima y echando mano del estatuto del Sindicato de Escritores Soviéticos acordado en el

¹⁴ Malia, Martin, “¿Qué es la *intelligentsia* rusa?”, en Marsal, Juan (comp.): *Los intelectuales políticos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 26-27.

¹⁵ Zhdanov, Andrei, “El realismo socialista”, en Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.): *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, tomo II, p. 239.

congreso de 1934, a la esencia teleológica impresa desde un primer momento en el proyecto del *realismo socialista*:

[...] el realismo socialista aporta un elemento nuevo, ya que apunta a la vida “en su movimiento revolucionario” y forma el espíritu de lectores y espectadores en función de tal perspectiva, es decir, “según el espíritu del socialismo”. Balzac, Tolstoi, Chekov y los otros viejos realistas (o realistas críticos, según se los llama a menudo porque criticaban la sociedad burguesa) presentaban una imagen fiel de la realidad, pero no conocían la genial enseñanza de Marx, no podían prever las futuras victorias del socialismo y, en todos los casos, no tenían la menor idea de las directivas reales y concretas en qué inspirarse para lograrlas. En esto estriba su tragedia, su “pobreza histórica”. El realismo socialista, en cambio, tiene por arma la doctrina de Marx, está enriquecido por una experiencia de luchas y de victorias y recibe la inspiración del partido comunista, su aliado y guía vigilante y seguro. Al describir la realidad actual, el realismo socialista comprende la marcha de la historia y se proyecta hacia el porvenir. Ve “las huellas visibles del comunismo”, invisibles al ojo normal. En suma, constituye un claro progreso respecto del arte del pasado y alcanza la más alta cumbre de la evolución artística de la humanidad: el realismo más realista.

[...]

Cuando se pregunta a un occidental por qué ha sido necesaria la gran revolución francesa, se obtienen una cantidad de respuestas distintas. Pero si se formula la misma pregunta a cualquier escolar soviético (para no hablar de gente más culta y madura) se obtendrá una respuesta exacta y exhaustiva: la gran revolución francesa fue necesaria para despejar el camino y acelerar así el advenimiento del comunismo. Hacía mucho tiempo, quizás desde la Edad Media, que los hombres no poseían una explicación del mundo tan precisa. El haberla encontrado es nuestro gran privilegio.¹⁶

El materialismo histórico demostraba así su incompatibilidad con el historicismo. El sentido de la historia quedaba reducido dentro del esquema que le asignaba el marxismo stalinista a advertir el movimiento impreso en la marcha de la sociedad soviética hacia el comunismo. A través del análisis de las prácticas concretas de la doctrina del *realismo socialista* plasmadas en representaciones cinematográficas, Peter Kenez¹⁷ destaca que el artista soviético debía desarrollar la habilidad de ver en el presente el germen del futuro comunista. Con este supuesto se esperaba que el marxismo fuera no solamente una herramienta útil para interpretar el pasado y el presente, sino que también permitía predecir el futuro. En otras palabras, el arte había de contribuir ya no en la creación de las condiciones necesarias para llevar a cabo transformaciones sobre la realidad social, sino, antes bien, en la creación de la realidad social futura misma. El problema relativo a cómo conciliar, en esta inoculación de un sistema de causas finales

¹⁶ Anónimo Soviético [Siniavsky, Andrei], *¿Qué es el Realismo Socialista?*, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 116-117, 122.

¹⁷ Kenez, Peter, “Socialist realism, 1933-1941”, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*, New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 157-185. Cf. también Ferro, Marc, “Ficción y realidad en el cine. Una huelga en la vieja Rusia”, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 40-45.

en el *corpus* marxista, el mundo realmente existente con un mundo existente en el plano ideal, podía ser salvado mediante la transmutación subrepticia del primero por el segundo. En esto mismo residía el poder y la eficacia del *realismo socialista*. Por otra parte, quedaba claro en esta diagramación que el arte socialista debía asumir una misión pedagógica. No alcanzaba con que se generara un tipo de arte puramente volcado al entretenimiento, sino que el consumo de las producciones artísticas tenía que contener en gran medida una finalidad educativa. Tanto así que terminó ocurriendo lo contrario: el arte soviético operó en primer lugar como dispositivo educativo, y en segundo lugar como un medio de entretenimiento pasible de llegar al grueso de las masas. La validación de todo un cúmulo de representaciones de un mundo idealizado carente de conflicto social como parte constitutiva central de la realidad concreta había sido uno de los objetivos de largo plazo que el agitprop había asumido algunos años antes de su encasillamiento dentro de la égida del realismo socialista.¹⁸

Con anterioridad a la unidad concertada en el Congreso de Escritores Soviéticos, los narradores y ensayistas comunistas de la Unión Soviética se habían agrupado en torno de la Asociación Pansoviética de Escritores Proletarios (VAPP, según siglas eslavas). Conducida por el grupo Octubre, la VAPP tenía como propósito central luchar contra las tendencias literarias burguesas. A comienzos de 1928 Stalin decidió que la VAPP, “brazo literario” del Plan Quinquenal, se constituyera en el instrumento clave para la difusión de la revolución cultural que se hallaba en proceso de construcción.¹⁹ Una vez que se consideró este objetivo cubierto, la VAPP continuó en funciones, transgrediendo la naturaleza temporal con que había sido dada a luz. Fue por entonces que el Comité Central del PCUS, hasta el momento del “triunfo proletario” en el mundo de las artes erigido en su más encumbrado promotor, decidió quitarle su apoyo e impulsar su disolución, que tuvo lugar el 23 de abril de 1932.

Constituye en este episodio una paradoja histórica el hecho de que la decisión de la dirección soviética se basó en la consideración de que la VAPP estaba ejerciendo una injerencia demasiado fuerte sobre los escritores, excediendo su papel primigenio de guías para la correcta realización de su actividad. Con este precedente, cabría haber esperado que la creación de una Asociación Unica de Escritores Soviéticos partiera del reforzamiento de aquellos puntos débiles por los cuales su antecesora había sucumbido.

¹⁸ Brovkin, Vladimir *Russia after Lenin. Politics, Culture and Society, 1921-1929*, London and New York, Routledge, 2005, p. 84.

¹⁹ Cf. McClelland, James C., *op. cit.*, p. 425; Figes, Orlando, *op. cit.*, pp. 560-569.

No obstante, la experiencia fue exactamente la contraria. Los artistas soviéticos pronto encontrarían reducidos los espacios de intervención para sus prácticas.

El abandono del ultraizquierdismo decidido en el VII Congreso de la IC no se produjo de la noche a la mañana. Aún en los días en que se celebraba el encuentro de escritores soviéticos, la cultura seguía siendo percibida bajo la óptica del clasismo irreconciliable al que había sido confinado por el VI Congreso de la IC de 1928. De esta manera, para algunos la neutralidad política de la cultura no había dejado de ser una falacia de la burguesía, una clase que, habiendo perdido todo viso de progresismo, había tomado definitivamente partido por la reacción económica y política, pero también cultural.²⁰ La producción artística implicaba forzosamente el posicionamiento político de su autor. La cuestión de clase resultaba así inherente a la creación cultural, y era precisamente el punto de vista de la clase obrera el que debía ser abordado por el *realismo socialista*:

La temática del realismo socialista no es puramente una demostración objetiva sobre esto o aquello que se expresa en la producción artística. Ella encierra también en sí el momento de la relación práctica del autor con lo descrito y define su posición política de clase, en forma absolutamente natural, por aquello de que la unidad y la relación práctica del autor realiza la descripción de la lucha actual de la clase obrera, que deviene el problema más importante, no sólo para el espectador y el lector sino también para el mismo autor.²¹

El arte proletario continuaba así teniendo asignado un papel de primer orden dentro del plan socialista para la destrucción del capitalismo.

Como cabe suponer, los escritores reunidos en agosto y septiembre de 1934 intentaron dar una imagen idílica del propósito que se proponían llevar adelante. En una fórmula que se esforzaba en combinar autonomía con teleología, el escritor antifascista Vladimir Pozner, futuro admirador las mismas formas del surrealismo que serían suprimidas dentro de la Unión Soviética, resumía la difícil tarea que a partir de la celebración de su Primer Congreso tenían por delante los escritores soviéticos en la necesidad de “confeccionar un método, -especie de guía común del Arte- dejando librado de crear a su antojo en la más absoluta libertad de procedimientos, gustos y modos a los artistas”, y sentenciaba que dicho método era el *realismo socialista*, del cual “surge el mundo en movimiento, no sólo el mundo tal cual es, sino aquel que debe ser y el que será”²². La literatura se inauguraba así en el desarrollo de una práctica que no ponía el énfasis en la

²⁰ Cf. Kirpotin, V., “El Realismo Socialista”, en AAVV: *Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú. Agosto de 1934*, Montevideo, Centro de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, 1935, pp. 125-134.

²¹ Kirpotin, V., “La Dramaturgia Soviética”, en *ídem*, p. 118.

²² Cf. Pozner, Vladimir, “Introducción”, en *ídem*, p. 17.

descripción, sino en la transformación inmediata del mundo. Pero también marcaba diferencias el arte socialista respecto de la esencia y las finalidades del arte burgués. A su turno en el Congreso, Nikolai Bukharin había concluido su exposición destacando que “el realismo socialista es el método de creación artística y el estilo del arte socialista que representa el mundo verdadero y el mundo de los sentimientos humanos; estilo que se distingue del realismo burgués, tanto por el contenido de los objetos de la representación artística, como por las particularidades del estilo mismo”²³. Pocos meses más tarde quedarían borradas las distancias entre una cultura burguesa y una cultura proletaria, sin que ello significara el renunciamiento a las demás condiciones del *realismo socialista*, es decir, la contribución del arte y la literatura, mediante la construcción en el plano abstracto de la realidad socialista futura, al proceso de transformación de la realidad social existente en el tiempo presente.

La estrategia de *frente popular* y su repercusión en la política cultural del PCA

El *realismo socialista* logró hacerse en la Unión Soviética con el monopolio del campo artístico. Ello fue posible porque gozaba de la connivencia de la dirección partidaria, que si bien no lo había originado lo alentaba en su crecimiento. Así, el arte abstracto y el surrealismo quedaban prohibidos bajo el pretexto de que se trataba de manifestaciones burguesas.²⁴ Los artistas que se mantenían dentro de los parámetros trazados por el *realismo socialista* terminaban siendo los únicos habilitados para poner a circular sus trabajos. En esta dominación casi absoluta del campo cultural soviético residía el poder de esta doctrina, pero también en ella reposaba su supeditación a la política del aparato estatal y del partido. Vale decir que cuando la IC adopta un año más tarde a la oficialización del *realismo socialista* la orientación de *frente popular*, el PCUS dispone ya bajo su ala del control absoluto de los procesos creativos. Ahora bien, ¿cómo respondería el PCA a esta nueva postura de su homólogo soviético?

En noviembre de 1934, los comunistas que intervienen en la revista del partido *Actualidad*, describen la realización del Primer Congreso de Escritores Soviéticos y lo presentan como “el Octubre de la literatura internacional”²⁵. La nota reproducía el discurso pronunciado en aquella ocasión por Máximo Gorki. Se trataba nada menos que de quien, con anterioridad a la oficialización del *realismo socialista*, había alcanzado -

²³ Bujarin, N., “La Poesía y el Realismo Socialista”, en *idem*, p. 91.

²⁴ Kenez, P., *op. cit.*, pp. 157-159.

²⁵ *Actualidad*, año III, noviembre de 1934, N° 7, p. 5.

junto a Dimitri Furmanov, autor de la célebre novela *Chapaev*- el status de máximo representante de dicha corriente. Su obra *La madre* constituía el modelo ideal de los cánones que a partir de agosto del '34 pretendía el régimen soviético para las producciones artísticas. De este modo, el hecho de que en primer término se transcribiera la intervención completa del escritor ruso resultaba ser producto de una intención deliberada. En el mismo número de la revista se incluía un artículo de Carlos Moog, intelectual orgánico del PCA, sosteniendo que el Congreso de Escritores había conseguido cristalizar la unificación de intereses correspondientes a nacionalidades totalmente diversas -otrora oprimidas bajo el zarismo-, al tiempo que lograba profundizar entre ellas un amalgamamiento ideológico.²⁶

El apego a las ideas izquierdistas en los años '30 transcendía en la Argentina el círculo de la clase obrera, puesto que un segmento nada desdeñable de la clase media llegó a experimentar cierta fascinación por los logros económicos de la Unión Soviética en tiempos en que el capitalismo mundial parecía hallarse cercado por sus propias contradicciones.²⁷ A esta interpretación de los hechos actuales se sumaba la importante cuestión del militarismo, con la cual confluía hasta otorgar una ventaja apreciable al modo de conducción del sistema socio-económico soviético:

Capitalism was, furthermore, marked by militarism. When juxtaposed against the peace-loving social and economic construction prevailing inside the USSR, reports of the ever-present threats of "capitalist encirclement" and fascism -seen as a result of the capitalist economic depression- added greatly to the force of the revolutionary vision.²⁸

El ámbito de la cultura, imbuida por esta coyuntura tan negativa, no podía sino producir obras artísticas que cristalizaran y transmitieran una profunda sensación de congoja y desilusión. De hecho, muchos miembros de la esfera intelectual y artística, tratando de encontrar un lugar donde encajar, comenzaron a desarrollar una suerte de atracción por lo exótico de las civilizaciones extraeuropeas, antes ignoradas. Este contexto permite comprender el porqué de la publicación y del éxito de un trabajo como *La decadencia de Occidente*, en el cual Spengler sugiere la existencia de una degradación indisoluble y constitutiva de toda civilización.²⁹ En 1914, según su opinión, la civilización occidental se encontraba finalizando su ciclo vital. Esta obra cumbre del pensamiento spengleriano

²⁶ *Idem*, p. 34.

²⁷ Cf. Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009, p. 236.

²⁸ Kotkin, Stephen K., *Magnetic Mountain*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 227.

²⁹ Cf. Fusi Aizpúrua, Juan Pablo, "La crisis de la conciencia europea", en Cabrera, Mercedes, Santos Juliá y Aceña, Pablo Martín (Comps.): *Europa en crisis, 1919-1939*, Madrid, Pablo Iglesias, 1991, pp. 327-341.

encontró múltiples receptores en el campo intelectual argentino. Pero esta decadencia sufrida por las ideas y los valores europeos abría en realidad la puerta a una multiplicidad de oportunidades para la emergencia y el desarrollo de un patrón cultural representativo de las sociedades americanas. La razón había sido desacralizada por el propio racionalismo, dando por tierra con la eficacia del mito hasta entonces amparaba con tanto éxito el proyecto civilizatorio de la burguesía. En esta misma dirección apuntaba la apreciación de José Carlos Mariátegui cuando sostenía que el “alma desencantada” de Ortega y Gasset y el “alma encantada” introducida por Romain Rolland eran en realidad dos partes constitutivas de una misma existencia: la primera correspondía a “la decadente civilización burguesa”; la segunda, a “los forjadores de la nueva civilización”.³⁰

Es interesante advertir que ya para mayo de 1935 son los comunistas de *Actualidad* quienes promueven la constitución en Buenos Aires de un Comité Pro-ayuda a las víctimas del terror fascista en conjunción con la heterogénea serie de revistas *Izquierda*, *Nueva Revista* y *Claridad*. Asimismo, el PCA puso mucha atención a lo que sucedía durante la celebración del VII Congreso Extraordinario del Partido Socialista, ya que allí se consumaba el distanciamiento entre una mayoría anquilosada y una minoría propensa a participar en la lucha antifascista.³¹ Vale decir que si el traspaso hacia una orientación política colaborativa que implicara una transformación total respecto de las directivas sectarias hasta entonces justificadas con ahínco en su implementación había sido difícil de asimilar para los propios afiliados al PCA, tanto más complicado iba a ser para el resto de los partidos y fuerzas de izquierda aceptar la verosimilitud de las propuestas comunistas. No obstante, como se ha visto, el movimiento comunista contaba con el sustento de la realidad sociopolítica del momento.

El impacto que el cambio de línea impuesto por el PCUS generó al interior de la vida política y cultural del comunismo argentino quedó expuesto claramente en la representación dictaminada en torno de la Unión Cívica Radical. Hasta el momento de la adopción de los lineamientos programáticos que habrían de consagrar el papel histórico de Georgi Dimitrov en la IC, el PCA había entendido que el radicalismo era una fuerza netamente reaccionaria que conducía al país por un proceso de fascistización.

³⁰ Mariátegui, José Carlos, “La emoción de nuestro tiempo”, en *Sagitario*, año I, núm. 2, La Plata, julio-agosto de 1925 [redactado en Lima en junio de 1925], p. 182.

³¹ *Actualidad*, año IV, junio de 1935, N° 2, p. 1.

En el nuevo esquema programático, el PSA y el PCA debían buscar su solidaridad para enfrentar con más fuerza al enemigo común. El camino dirigido a concretar la unidad entre el PSA y el PCA era complejo en extremo. Mediaba entre ambos partidos todo un pasado reciente y continuo de fuertes acusaciones cruzadas. El ultraizquierdismo defendido por el comunismo desde 1928 no había hecho más que acrecentar la desconfianza socialista. Cuando en el Congreso del PSA celebrado en Santa Fe en 1934 el ala izquierda socialista reclama la politización de las organizaciones gremiales y su discurso se orienta a la transformación revolucionaria de la sociedad argentina, la dirección la acusa de estar actuando bajo el influjo de comunistas infiltrados para preparar la implosión del PSA.³² El elemento aglutinador propuesto por los comunistas para proceder a la fusión de los partidos comprometidos con las libertades democráticas llegaba por medio de una vía insospechada: la Unión Cívica Radical. Este partido, se planteaba, detentaba una especial responsabilidad para influir en dicho proceso debido a que continuaba siendo el partido político más populoso del país.

En noviembre de 1935, la comunista independiente Angélica Mendoza, expulsada del PCA durante la crisis interna de 1924 y miembro del Comité Directivo de *Actualidad*, imprimió sus percepciones respecto del pasado radical. El artículo “El Frente Popular” refleja un giro de 180 grados en relación a la interpretación que hasta ese momento se tenía respecto del radicalismo.³³ Resultaba ahora que esta fuerza era el auténtico partido de masas del país, y que su composición de clase media y de proletariado agrícola le auguraba un inapelable contenido democrático. Siendo que “La experiencia de estos cuatro años nos enseña que el desarrollo de la reacción se ha realizado a costa de la debilidad de las fuerzas políticas de oposición divididas y desorganizadas”³⁴, de lo que se trataba entonces era de consolidar la unificación de las fuerzas democráticas. De esta manera, *Actualidad* hacía acto de amnesia y, sin nunca llamarse a autocrítica, sostenía que era la clase media en realidad (y no el sectarismo del proletariado ultraizquierdista que había promovido el PCA) quien requería de un nuevo rumbo en su comportamiento

³² Cf. Luzzi, Mariana, “De la revisión de la táctica al Frente Popular. El socialismo argentino a través de *Claridad*, 1930-1936”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 6, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 249. Los socialistas, confiados en que era el suyo el único partido en condiciones de salvar a la democracia, rechazarían también en abril de 1939 los intentos de acercamiento emprendidos por la Concentración Obrera y el Partido Socialista Obrero. Bisso, Andrés, “Los socialistas argentinos y la apelación antifascista durante el ‘fraude tardío’ (1938-1943)”, en Camarero, Hernán y Herrera, Carlos Miguel (eds.): *El Partido Socialista en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 329-330.

³³ *Actualidad*, año IV, noviembre de 1935, N° 7, pp. 9, 10, 31.

³⁴ *Idem*, p. 9.

por ser ella también una clase explotada.³⁵ Las condiciones sociopolíticas de la Argentina favorecían la instauración de la táctica de *frente popular*. La clase que debía conducir el desarrollo de este nuevo momento, no obstante, tenía forzosamente que ser el proletariado. Continuaba invariable, de este modo, el rol jerárquico que se adjudicaba a sí misma la dirección del PCA, en su calidad de “parte más consciente” de la clase obrera.

A las mismas conclusiones arribaba la Comisión Directiva de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) tras haber decidido, el 23 de diciembre de 1935, que las clases medias corrían el peligro de caer víctimas del fascismo. Ese día la AIAPE dio su conformidad para apoyar la táctica de *frente popular*. Creada en Buenos Aires bajo el auspicio del PCA, siguiendo el ejemplo del parisino *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes*, la AIAPE se hallaba integrada en su cúspide por un grupo de pensadores de variada extracción ideológica y social,³⁶ siendo el antifascismo el núcleo común que posibilitaba -justificándola- su unidad. Quien fuera su director hasta 1936, Aníbal Ponce, definía la composición heterogénea y la razón de ser universalista de esta organización en los siguientes términos:

Agrupación de trabajadores intelectuales sin más propósito que el de defender a la cultura nacional de la ofensiva fascista, AIAPE no podía tener otra norma de conducta que la que surge de sus propósitos clarísimos: ni partido político, ni capilla sectaria, ni tertulia de snobs, ni asociación de revolucionarios. No importa que este o aquel de sus asociados o de sus dirigentes expongan a título personal las opiniones que crean justas o intervengan con el mismo carácter en las manifestaciones políticas que sus convicciones le dictan. Como miembro de la AIAPE o en los actos de la AIAPE, el asociado o el dirigente sólo aspira a denunciar y combatir las irrupciones del fascismo en el campo cultural que nos es propio.³⁷

El PCA conduce asimismo la fundación en septiembre de 1937 del Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo. El socialismo, el demoprogresismo y el radicalismo acudieron a la convocatoria comunista. En su primer congreso, celebrado en Buenos Aires en agosto de 1938, participaron figuras como Alfredo Palacios, Lisandro de la Torre, Salvador Allende, Arturo Frondizi y Arturo Illia. El Comité contra el Racismo y

³⁵ Cf. *Actualidad*, año IV, octubre de 1935, N° 6, pp. 9-12.

³⁶ La AIAPE se hallaba integrada por Aníbal Ponce, Alvaro Yunque, Augusto Bunge, Ernesto Giúdice, Emilio Troise, Córdova Iturburu, Sergio Bagú, Liborio Justo, Rodríguez Zelada, Wladimiro Acosta, Faustino Jorge, César Tiempo, Jorge Thénon, José Gabriel, Samuel Eichelbaum y Ricardo Setaro.

³⁷ Ponce, Aníbal, “El primer año de AIAPE”, en *Obras Completas*, vol. 4, Buenos Aires, Cartago, 1974, p. 627 [agosto de 1936].

el Antisemitismo tuvo también como propósito confrontar con las prácticas políticas impulsadas, de manera supuestamente creciente y amenazante, por el fascismo.³⁸

Esta acción unificadora a la que se lanzaba febrilmente el comunismo partía de la consideración de que las posibilidades de que el fascismo extremara sus posiciones en la Argentina eran a todas luces certeras. No obstante, tal como demostró Andrés Bisso, la apropiación del concepto de “antifascismo” que tuvo lugar en la Argentina adquirió una fuerte carga ideológica, orientada a la crítica denodada contra el gobierno inconstitucional y a la promoción del acercamiento del comunismo con las demás fuerzas políticas democráticas, antes que una función de confrontación directa contra la avanzada del “fascismo real”.³⁹ El propio Solomon Lozovsky, prominente secretario general de la Internacional Sindical Roja y encargado de las cuestiones coloniales, había sostenido en 1928 que el fascismo se correspondía con formaciones políticas y económicas avanzadas, motivo por el cual en América Latina, región sumida en el atraso, un eventual desarrollo fascista resultaba una posibilidad bastante remota.⁴⁰

Sin embargo, los comunistas se ocuparon de difundir la idea de que el compromiso para refrenar el avance del autoritarismo era una responsabilidad inmediata que atañía al conjunto de los intelectuales y artistas que estuvieran a favor de las libertades democráticas. Emilio Troise, que sustituyó a Ponce en la dirección de la AIAPE, definía en forma sintética la naturaleza del fascismo, señalando su origen histórico localizado al tiempo que advertía las posibilidades coyunturales de su expansión en cualquier lugar del mundo:

El fascismo es un fenómeno italiano, es decir, local, en cuanto se desarrolla en Italia; pero el fascismo es un fenómeno universal, en cuanto representa la forma última que asume la dictadura de la clase capitalista, en un momento incierto de su historia, y como tentativa de superar la crisis de posguerra. Ello significa que mañana puede aparecer en cualquier otro país. Sólo el esfuerzo resuelto, sólo la disposición al sacrificio de las masas obreras y socialistas podrán impedirlo y esperamos que la experiencia actual de Italia será provechosa.⁴¹

Las consideraciones sobre la cultura acompañaron el cambio de posición política implementado por el comunismo. Se determinó que los problemas centrales hasta

³⁸ Friedmann, Germán Claus, “Alemanes antinazis e italianos antifascistas en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial”. *Revista Escuela de Historia*, año 5, vol. 1, N° 5, 2006, pp. 166-167.

³⁹ Bisso, Andrés, “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo”, en *Asian Journal Of Latin American Studies*, vol. 3, Seul, pp. 91-116.

⁴⁰ Alba, Víctor, *América Latina y los congresos del Partido Comunista ruso*, San José de Costa Rica, Instituto Internacional de Estudios Político-Sociales, s/f, p. 86.

⁴¹ Troise, Emilio, *¿Qué es el fascismo?*, Buenos Aires, Socorro Rojo Internacional, s/f.

entonces planteados en torno del arte requerían de un ajuste en los tiempos que corrían. La fuerza de las circunstancias hacía que ya no fuera practicable un tipo de arte centrado en la prolongación de la guerra de clases. Tras el ascenso del nazismo al poder en Alemania se habían ido sucediendo en forma anual toda una serie de movilizaciones militares (golpe de estado en Austria en 1934, guerra de Etiopía en 1935, reocupación alemana de Renania en 1936, guerra civil en España entre 1936 y 1939, invasión de Japón a China en 1937, ocupación nazi en Austria y Checoslovaquia en 1938), por lo que la operación asociativa entre “fascismo” y “guerra” no resultaba una construcción artificial o tendenciosa. La dicotomía que emergió a partir de esta situación entre quienes, *grosso modo*, aspiraban a contribuir activamente en la defensa de las libertades democráticas y quienes se oponían a hacerlo, contribuía a desdibujar las identificaciones y pertenencias políticas. No pocos conservadores podían evitar sentirse impelidos a tomar parte en la lucha contra el avance del autoritarismo fascista, en tanto que la izquierda pacifista no-comunista hubo de mostrarse reacia a tomar cartas en el asunto.⁴² Puede decirse entonces que fue la fuerza de los acontecimientos la que empujó al comunismo a buscar alianzas abiertas de corte antifascista, lo que no debe desmerecer la capacidad de esta fuerza política a la hora de realizar una lectura certera de la coyuntura que se estaba desarrollando de manera intensa al promediar los años treinta. Mantenerse en la línea de la lucha de *clase contra clase* habría significado un aislamiento todavía mayor para los partidos comunistas respecto de las masas trabajadoras. El final de la táctica sectaria plasmada en el *tercer período*, que no parecía adecuarse a las necesidades más inmediatas de los asalariados, aparecía como irremediable en el horizonte político internacional del momento.

El arte como herramienta de guerra de clases pasaba a ser una herramienta de oposición, oposición que mediaba entre la libertad democrática y una autocracia reaccionaria. No todo era nuevo en 1935. Sin ir más lejos, el 17 de agosto de 1934, a su turno en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, el mismo Andrei Zhdanov había brindado una imagen asociativa entre el fascismo y la barbarie.⁴³ Lo que sucede a partir del VII Congreso de la IC, es que aquella consideración zhdanovista se oficializa y se masifica. A partir de entonces la dicotomía no estará trazada ya entre comunismo y fascismo, sino entre explotadores y explotados, en la cual, de todas formas, se seguirá exigiendo la

⁴² Hobsbawm, Eric, “En la era del antifascismo, 1929-1945”, en *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*, Crítica, Barcelona, 2011, pp. 274-275.

⁴³ Cf. Zhdanov, A., *op. cit.*, p. 237.

definición ideológica del artista. En palabras del poeta Arturo Verkause, quien había sido colaborador en la revista filocomunista *Contra*,

Si bien ni el arte ni la ciencia son burguesas o proletarias, es evidente que frente a una sociedad opresora que maneja éstas en su exclusivo beneficio, la clase revolucionaria que aspira a conquistar el poder, debe crear un arte de oposición, así como ha creado una economía de oposición.

[...]

El artista es todavía –en general– bastante ignorante; y no ha creído que debía compenetrarse de los problemas sociales. Hoy, que éstos le afectan a su pesar, comprende que ya no existen “torres de marfil”, y que debe acercarse definitivamente a alguno de los dos bandos en pugna. El de los explotadores y el de los explotados.⁴⁴

La AIAPE nacía al calor de la necesidad de dejar atrás las distinciones basadas en banderías partidarias con el objetivo de enfrentar a un enemigo común, la reacción fascista, tal como se expresa en el editorial que abre el primer número de su revista, *Unidad por la defensa de la cultura*. Esta expresión antiobrera de la política, el fascismo, era la responsable de que tuviera espacio para expandirse “Un periodismo nulo y servil, un teatro crepuscular, una pintura melancólica y mercenaria, una literatura decadente sin nervio ni gravitación alguna, una ciencia envilecida en el servicio de la destrucción y de la muerte y una industria del papel impreso definitivamente quebrantada”⁴⁵. No mantenerse impasible, tomar partido ante la realidad feroz de los acontecimientos, era una tarea que entre el grupo de los interpelados aparecía con un carácter de obligatoriedad. Esta postura fue especialmente sostenida por Cayetano Córdova Iturburu, Raúl González Tuñón y Pablo Rojas Pax cuando, en su calidad de miembros de la Delegación Argentina ante el Segundo Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura realizado en Valencia, señalaron el deber de todos los intelectuales y artistas de poner sus capacidades al servicio de la causa republicana en la Guerra Civil Española. Aquel escritor que no se pronunciara en favor - ya fuera por manifestarse en contra, ya por no manifestarse en absoluto- de la defensa del libre ejercicio de la democracia encarnado por el gobierno constitucional que daba cuerpo a la Segunda República de España, incurría en la traición de “los intereses auténticos de la cultura”⁴⁶. La dimensión política de la cultura, su función incombustiblemente propagandística, era lo que le otorgaba en tanto que actividad una

⁴⁴ *Actualidad*, año V, enero-abril de 1936, N° 1, pp. 31-32.

⁴⁵ *Unidad por la defensa de la cultura*, año I, enero de 1936, N° 1, p. 1.

⁴⁶ *Unidad*, año II, septiembre de 1937, N° 2, p. 8.

genuina unidad de sentido.⁴⁷ De igual modo, Raúl González Tuñón aprovechó la instancia del congreso para promover la defensa encarnizada de la Unión Soviética, tras considerar que al ser amenazada se agredía simultáneamente a la República española favoreciendo al fascismo internacional.⁴⁸

En el nuevo emprendimiento cultural encabezado por los comunistas comprendido por *Unidad*, no interesaba ya que las producciones artísticas representaran los intereses de una clase social particular, la del proletariado, sino que primaba ahora la urgencia de un arte no elitista. En este sentido, Héctor Agosti publica una nota homenajeando a Facio Hebequer en donde reconoce al dibujante el haber sido un eterno buscador de “las grandes posibilidades de su arte como expresión de masas”⁴⁹. Importaba entonces que el arte rompiera con aquel lugar de privilegio que se reservaba a una minoría enriquecida para que empezara, de una vez por todas, a convertirse en una creación humana al servicio de los intereses y necesidades de las masas mayoritariamente desfavorecidas. La existencia de una escisión entre un “arte proletario” y un “arte burgués” había expirado definitivamente;⁵⁰ su fecha de caducidad hubo de coincidir con la celebración del VII Congreso de la IC. La nueva función asignada al arte, y con ella también al artista, fue objeto de una reflexión mucho menor de la que habían resultado destinatarios en el período precedente. Prácticamente no hubo espacio para que se instaurara una nueva polémica a este respecto. La explicación de ello viene dada, según se propone aquí, por el cambio de táctica asumido: a partir de entonces, el comunismo no entró en reyertas teóricas con los defensores del arte fascista, y, a su vez, la amplitud de ideologías aceptadas fue tan grande que obturó la generación de discusiones al interior de las publicaciones del partido. Las repercusiones locales del caso paradigmático de André Gide son reveladoras en este sentido. El escritor francés había comunicado a sus lectores las impresiones negativas que se había llevado en su paso por la Unión Soviética, las cuales había ampliado en una segunda entrega que retomaba las causas de su desencanto. Por este motivo fue duramente cuestionado por los intelectuales suscriptos a la AIAPE a través de las páginas de la revista *Unidad*. Las objeciones no estuvieron orientadas -o no lo estuvieron en primera instancia- por el contenido de las acusaciones impresas en las afirmaciones de Gide, sino por el hecho de que éste había

⁴⁷ *Unidad*, año II, octubre-noviembre de 1937, N° 3-4, p. 7.

⁴⁸ Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. I, Barcelona, Laia B, 1978, p. 287.

⁴⁹ Cf. *Unidad*, año I, enero de 1936, N° 1, p. 12.

⁵⁰ Lo mismo ocurría en el mundo de la ciencia, que desde entonces pasa a ser uno solo más allá de las inclinaciones clasistas de cada científico. Cf. *Unidad*, año II, enero de 1938, N° 5, pp. 8-9.

actuado en solitario, despreciando en su omisión el trabajo emprendido por sus pares a nivel internacional para actuar conjuntamente. Había atentado contra aquel principio “corporativista” que constituía uno de los elementos fundantes de los modernos grupos intelectuales de Occidente. Se sobreentendía que dar a publicidad las críticas individualmente concebidas podría poner en riesgo la posibilidad de la unidad colectivamente promovida.⁵¹ Dado que se pretendía ganar para la causa democrática al mayor número de adeptos posibles, las confrontaciones debían mantenerse controladas y limitadas a su mínima expresión. Desde que condujo su viraje hacia la orientación táctica de los *frentes populares*, el PCA se reveló eficiente en esta búsqueda de “pacificación” del campo cultural democrático.

Consideraciones finales

Oscar Arévalo fue invitado por el Instituto Marxista-Leninista de Moscú para participar en el 50° aniversario organizado por el Comité Central del PCUS y celebrado los días 16 y 17 de julio de 1985. En su exposición sostuvo que el VII Congreso de la IC había tenido un impacto muy importante en la bolchevización de los partidos comunistas. A partir de la aplicación de un programa acorde a las necesidades del momento, en el cual las resoluciones, vinculadas a la necesidad de unir a un movimiento obrero insuficientemente organizado, se hallaban expuestas de manera clara y precisa, la capacidad para ampliar el trabajo con las masas se había logrado de manera considerable.⁵² Después de repetir las mismas frases de rigor que dedicaba la dirección argentina a la dirección soviética en tiempos en que era asumida la política de *frente popular* y la Unión Soviética se convertía en la principal bastión en la lucha contra el fascismo militarista, Arévalo destaca la importancia del congreso cominterniano de 1935: “VII kongress byl poslednim kongressom Komintern, on sygral ogromnuu polozheniia rol' v dele ukrepleniia kommunisticheskix partii. On pomog im izuchit', poniat' i tvorcheski primenit', v sootvetstviu s mestnymi usloviiami, marksistsko-leninskuiu teoriiu.”⁵³ La política de *frente popular* habría permitido, de tal suerte, que

⁵¹ Cf. Bisso, Andrés y Celentano, Adrián, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)”, en: Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (directores): *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900 - 1930)*, tomo II, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 241.

⁵² Arévalo, O., “Uroki istorii”, v Rodionov, P. A. (otvetstvennyi redaktor): *Istoricheskoe znachenie VII Kongressa Komintern*, Moskva, Izdatel'stvo Politicheskoi Literatury, 1986, p. 36.

⁵³ “El VII Congreso fue el último congreso de la Comintern, y jugó un rol muy importante en el fortalecimiento de los partidos comunistas. Les ayudó a aprender, comprender y aplicar creativamente, de

los partidos comunistas dieran el salto cualitativo que se requería para aspirar a la conversión en partidos de masas. El “purismo obrerista” de los años veinte y comienzos de los treinta se había revelado nocivo para la acción comunista.

Con el traspaso de la política ultraizquierdista propia de la táctica de *lucha de clases* a la reformulación del *frente único* contenida en la alianza de fuerzas democráticas no se modificaba la concepción que sobre la funcionalidad de la cultura sostiene el PCA. La producción artística e intelectual seguirá desempeñando en su programa general un lugar secundario, carente de autonomía, subsidiario de los requerimientos planteados *por y para* los grandes lineamientos políticos. Si se produce, en cambio, una modificación en la intencionalidad comprendida en la actividad cultural comunista. No podía ser de otra manera. Si la actividad política corría su eje, y la actividad cultural debía acompañarla en su desarrollo, resultaba inevitable, en consecuencia, que el PCA acompasara su política cultural a la política a secas.

Las tensiones originadas por esta situación se canalizaron principalmente en torno del significado que podía llegar a otorgarse a la función del intelectual revolucionario dentro de una sociedad capitalista. La cuestión de la política cultural comunista pone en debate -entre otros temas centrales- la necesidad de definir el sentido que se debe dar a la presencia de los intelectuales dentro del partido. Las polémicas suscitadas en ese terreno fueron sobre todo abonadas en el arco temporal que recorrió la implementación de la política ultraizquierdista de *clase contra clase*. La agresividad clasista entonces propuesta por el comunismo se combinó con la búsqueda efervescente de una unidad de sentido para la actividad cultural que llevaban adelante tanto los intelectuales y artistas afiliados al PCA como aquellos otros que, sin encuadrarse en sus filas, compartían posicionamientos afines.

Distinta fue la situación una vez que el PCA siguió la senda de los *frentes populares*. El *realismo socialista*, en tanto que doctrina estética estatal soviética subsumida a la concepción marxista promovida por el partido guía del comunismo mundial, tenía la obligación de regirse por una lógica de conflicto social ausente. Su trasposición a la Argentina permitió que las violentas acusaciones que se destinaban al socialismo y al radicalismo fueran estratégicamente reemplazadas por juicios valorativos positivos que pretendían echar por tierra el comportamiento precedente. El principal enemigo a vencer era ahora el mejor aliado a considerar. Este cambio de postura redundó en la apertura de

acuerdo con las condiciones locales, la teoría marxista-leninista.” (la traducción es nuestra), en *ídem*, p. 43.

discursos que trajo aparejado el cese casi absoluto de los enfrentamientos teóricos hacia el interior del campo cultural. El sentido de la práctica cultural recibía así una definición lo suficientemente amplia como para evitar enfrentamientos entre todos aquellos que adherían al numeroso espectro de las fuerzas democráticas.